

Schumann, Robert Alexander
Hector Berlioz

HECTOR BERLIOZ



ET

ROBERT SCHUMANN

Prix net : Fr. 1.—.

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES, ÉDITEURS
OTTO JUNNE, LEIPZIG



HECTOR BERLIOZ

ET

ROBERT SCHUMANN

Sous ce titre, nous réunissons les différents articles que Robert Schumann a consacrés à des œuvres de Berlioz, et qui parurent dans la *Nouvelle revue musicale* de Leipzig.

Ces articles n'étaient pas inconnus en Belgique et en France. Mais jusqu'ici aucune traduction complète n'en avait été publiée, bien que des extraits en eussent été souvent cités, notamment par M. Adolphe Jullien, qui tient avec une autorité reconnue le feuilleton musical du *Français*.

Au moment où justice est enfin rendue au puissant génie de Berlioz, ces articles de Schumann retrouvent toute leur actualité. Les admirateurs du maître français ne seront pas fâchés d'ailleurs de connaître comment il était apprécié, il y a quarante ans, par l'un des plus grands musiciens et l'un des plus fins critiques de l'Allemagne.

M. Th.

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

La donnée complexe de cette symphonie offre matière à tant de réflexions, que je me propose, pour éviter toute confusion, d'en analyser successivemement les parties, en établissant des rapprochements entre elles. Je l'examinerai sous les différents points de vue d'où l'on peut envisager une œuvre musicale, c'est-à-dire sous le rapport de la *forme* (l'ensemble, les différents morceaux, les périodes, les phrases), puis de la *composition* (harmonie, mélodie, travail, style), ensuite de *l'idée* que le compositeur a particulièrement voulu rendre, et enfin sous le rapport de *l'inspiration* qui anime le tout.

La forme est le cadre de la pensée. Plus le cadre est grand, plus la pensée doit être grande. Sous le nom de « symphonie » on comprend aujourdhui ce qu'il y a de plus grand dans le domaine de la musique instrumentale.

Nous avons coutume de juger d'une chose d'après la dénomination qu'elle a reçue. On ne peut pas demander qu'une « fantaisie », soit une « sonate ».

Mais si l'on peut exiger qu'un talent de second rang se soumette à la forme consacrée, on doit admettre qu'un talent de premier ordre a le droit de sortir des limites de cette forme. Seul le génie peut enfanter librement.

Après la neuvième symphonie de Beethoven, qui par ses dimensions est l'œuvre la plus considérable de la musique instrumentale, l'art de la symphonie paraissait avoir atteint son apogée.

Il faut citer comme symphonistes : Ferdinand Ries, dont l'incontestable originalité ne pouvait être éclipsée que par celle de Beethoven ; Franz Schubert, le peintre fantaisiste qui trempait son pinceau tantôt dans les pâles rayons de la lune, tantôt dans la flamme brûlante du soleil, Schubert qui eût peut-être donné une sœur aux neuf muses de Beethoven [1] ; Spohr, dont la douce voix ne résonnait pas avec assez d'éclat dans le vaste champ de la symphonie où il se trouvait attiré malgré lui ; Kalliwoda, artiste à l'inspiration enjouée et harmonieuse, dont les dernières symphonies, d'un travail plus sérieux, ont moins de fantaisie et d'originalité que les premières.

Parmi les jeunes auteurs nous indiquerons encore L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moschelès, C.-G. Muller, A. Hesse, Franz Lachner [2] et Mendelssohn, qu'à dessein nous nommons le dernier.

A part quelques essais, tels que la nouvelle symphonie de Spohr [3], aucune modification essentielle n'avait été introduite jusqu'ici dans l'ancienne forme de la symphonie. Aucun des compositeurs que je viens de mentionner et qui tous, hormis Franz Schubert, vivent encore parmi nous, n'avait eu cette audace. Mendelssohn, esprit réflechi et productif tout à la fois, a-t-il reconnu qu'il n'y avait rien à tenter dans cette voie ? Peut-être bien, car il s'en est frayé une autre, indiquée d'ailleurs déjà par Beethoven dans sa grande ouverture de *Léonore*. Mendelssohn, dans ses ouvertures de concert, a condensé sous une forme restreinte, l'idée de la symphonie, et a ainsi conquis la couronne et le sceptre parmi les compositeurs contemporains [4].

---

1 La symphonie en *ut* de Schubert n'était pas encore publiée.

2 Voir sur ces musiciens les notices de la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis.

3 Die *Weihe der Töne* : La *Consécration des sons*, certes l'œuvre la plus marquante de Spohr et l'une des plus remarquables de l'école romantique. *(Note du traducteur).*

4 Il faut se rappeler que Schumann écrivait ceci à l'époque où Mendelssohn commençait seulement à être connu et n'avait pas fait paraître encore ses grandes symphonies.

On eût pu craindre dès lors de voir le mot de symphonie n'appartenir plus qu'à l'histoire.

L'étranger, pendant ce temps, avait gardé le silence, Cherubini, à la vérité, avait travaillé, il y a de longues années, à une symphonie, mais par excès de modestie et trop tôt peut-être, il aurait, dit-on, reconnu lui-même son impuissance. Le reste de la France et de l'Italie faisait des opéras.

Or, à cette époque, dans un bourg perdu sur les côtes du nord de la France [1], un jeune étudiant en médecine s'ingéniait à trouver du neuf, à s'écarter des sentiers battus, à créer un idéal nouveau. Quatre parties ne lui semblent pas suffisantes ; il lui en faut cinq, comme dans le drame.

Je croyais (non pas à cause de cette dernière circonstance, qui n'est pas un motif, puisque la neuvième symphonie de Beethoven a quatre parties, mais pour d'autres raisons) je croyais, dis-je, que la symphonie de Berlioz était une conséquence de la neuvième ; mais elle avait déjà été exécutée en 1820 au Conservatoire de Paris [2], par conséquent avant la publication de la symphonie de Beethoven. On ne peut donc songer à une imitation. Ceci dit, courage, et à la partition !

Les cinq parties de la *Symphonie fantastique*, considérées dans leur ensemble, se succèdent dans l'ordre ancien, sauf les deux dernières, qui sont deux scènes

---

1 Schumann commet ici une méprise assez piquante. Le lieu de naissance de Berlioz est, on le sait, la Côte-Saint-André, petite ville du département de l'Isère, située entre Vienne, Grenoble et Lyon. Schumann a été induit là en erreur géographique par le nom de cette localité, qui est assez éloignée, on le voit, des côtes du nord de la France, où Berlioz n'a jamais séjourné. Il fit ses études médicales à Paris même, où il suivit les leçons d'anatomie du professeur Amussat. Voir les *(Mémoires de Berlioz)*, page 19.)

(N. du T.)

2 Ceci encore est une erreur de Schumann. La *Symphonie fantastique* n'a pu être exécutée en 1820 par la raison bien simple qu'elle ne fut composée que beaucoup plus tard en 1826-27.

d'un même songe, et qui paraissent formé un tout séparé.

La première partie débute par un adagio suivi d'un allegro ; la seconde partie tient lieu de scherzo ; la trosième de l'adagio du milieu, les deux dernières enfin représentent l'allégro final. Ces cinq parties se rattachent aussi l'une à l'autre dans leur tonalité ; le largo du début est en *ut* mineur, l'allégro en *ut* majeur, le scherzo en *la* majeur, l'adagio en *fa*, les deux dernières parties en *sol* mineur et en *ut* majeur. Jusqu'ici rien d'anormal. Mais en faisant, en quelque sorte, gravir au lecteur les degrés du perron de ce monument étrange, je voudrais lui donner une idée de chacune de ses parties.

L'introduction lente du premier allegro (il s'agit toujours de la forme) ne diffère pas sensiblement du début de beaucoup d'autres symphonies : on y peut même remarquer un certain ordre, qui se dégage après que les grandes périodes ont dominé tour à tour.

En somme, il y a deux variations sur un même thème, avec intermezzi libres. Le thème principal [1] s'étend jusqu'à la 2e mesure, page 2. Intermède jusqu'à la 5e mesure, page 3. Première variation jusqu'à la mesure 6, page 5. Intermède jusqu'à la mesure 8, page 6. Seconde variation sur la tenue des basses, du moins, il me semble reconnaître dans la partie obligée du cor les intervalles du thème ; ils sont vaguement indiqués, il est vrai, jusqu'à la mesure 1, page 7. On pressent l'allegro. Accords de préparation. Nous franchissons le seuil et nous pénétrons dans l'intérieur. Allegro. Mais qui voudrait s'arrêter trop longtemps aux particularités, n'avancerait guère, et pourrait s'égarer.

Lisons donc rapidement toute la page depuis le commencement du thème jusqu'au premier *animato* de la page 9. Trois idées se trouvaient intimement liées dans cette page ; la première (Berlioz la nomme la double

1 Ces indications renvoient à la transcription pour piano de Liszt, publiée chez Maurice Schlesinger, à Paris.

idée fixe, pour des raisons que nous connaîtrons plus tard) va jusqu'aux mots *sempre dolce e ardamente* ; la seconde (empruntée à l'*adagio*) va jusqu'au premier *sf.*, et la dernière (page 9) vient s'y joindre pour nous conduire jusqu'à l'*animato*. Ce qui suit, il faut encore le voir d'un trait jusqu'au *rinforzando* des basses (page 10), sans omettre de remarquer toutefois le passage qui va du *ritenuo il tempo* jusqu'à l'*animato* de la page 9. Sur ce *rinforzando* commence une phrase singulièrement lumineuse (le véritable second motif) qui fait comprendre ce qui précède. La première partie se termine ici, par une reprise.

A partir de ce moment, les idées semblent vouloir se suivre avec plus de clarté, tantôt écourtées tantôt élargies selon que l'inspiration musicale s'échauffe ; ainsi au début de la seconde partie jusqu'au *con fuoco* (page 12) et de cette page jusqu'au sec. (page 13). Là, il y a un arrêt. Un cor dans le lointain. Un motif qu'on connaît déjà se fait entendre jusqu'au premier *pp* (page 14). Puis les traces de ce motif s'effacent et rentrent dans une ombre mystérieuse. Deux motifs de 4 mesures, puis de 9 mesures. Des passages de deux mesures chacun : arpéges et modulations libres : Le second thème, de plus en plus étroitement enlacé d'abord au premier motif, apparaît finalement dans tout son éclat jusqu'au *pp* (page 16). Troisième motif du premier thème sur des tonalités toujours plus basses. Obscurité. Petit à petit les silhouettes s'animent jusqu'à devenir des images distinctes au *disperato* (page 17). La première formule du premier thème reparaît complètement hachée jusqu'à la page 19. Ensuite, le premier thème en entier, jusqu'à l'*animato* (page 20). Il s'évanouit dans des formes absolument fantaisistes, déchiquetées pour ainsi dire, ne rappelant plus que de loin la forme précédente.

Assurément Berlioz n'a jamais disséqué la tête d'un assassin avec plus de répugnance que je n'en ai éprouvé en anatomisant cette première partie de sa symphonie. Cette analyse sera-t-elle de quelque utilité pour

mes lecteurs ? En procédant de la sorte, je me suis proposé trois choses : premièrement de montrer à ceux à qui la symphonie de Berlioz est inconnue, combien il est malaisé, en matière musicale, de leur donner l'idée d'une œuvre, par une critique analytique : puis d'en signaler les points culminants, à ceux qui l'ont examinée superficiellement, et qui l'ont peut-être mise de côté pour n'avoir pas su par où l'entamer ; enfin de faire voir à ceux qui la connaissent et ne l'ont pas comprise, que nonobstant son apparence informe, ce corps a une ordonnance très régulière, sans parler de son unité intrinsèque. C'est évidemment à la nouveauté de ces formes inusitées et à la manière de faire de Berlioz qu'il faut en partie attribuer les malentendus qui se sont produits entre ses auditeurs et lui. La plupart de ceux qui entendent une œuvre, pour la première ou la seconde fois, s'attardent trop aux détails, et ils ne comprennent rien, tout comme en déchiffrant un manuscrit difficile, celui qui s'arrête à chaque mot, aura infiniment plus de travail et de peine pour comprendre que celui qui parcourt le tout une première fois pour en saisir le sens général et l'intention.

Comme je l'ai déjà indiqué, rien ne déroute davantage et ne provoque plus facilement la contradiction qu'une forme nouvelle, portant un nom ancien. Ce serait évidemment mettre contre soi toutes les préventions que de donner, par exemple, le titre de *marche* à un morceau écrit à 5 temps, ou celui de *symphonie* à une série de petites phrases, s'enchaînant les unes aux autres. Il ne s'en suit pas cependant qu'il faille s'arrêter à la forme, sans aller au fond des choses. Plus une œuvre aura l'apparence bizarre et semblera compliquée, plus on devra se montrer circonspect dans l'appréciation qu'on en fait. L'expérience ne nous en donne-t-elle pas un exemple frappant dans la personne de Beethoven ? Ses œuvres, les dernières surtout, n'ont-elles pas été tout d'abord déclarées inintelligibles, tant à cause de leur facture et de la nouveauté des formes où il mon-

trait une si merveilleuse invention, qu'en raison de leur inspiration même, que personne n'aurait dû s'aviser de jamais contester ?

Sans nous arrêter donc aux côtés anguleux, très-saillants parfois, de la *symphonie fantastique*, résumons à grands traits tout le premier allegro. Voici la forme sous laquelle il se présente distinctement :

Premier thème.
(sol majeur*)*.

Phrases intermédiaires avec un second thème. — Phrases intermédiaires avec le second thème.

1er thème — 1er thème
(ut maj.) . . . . (*ut* maj.)
Commencement » » (*sol* maj., *mi* min.). (*mi* min., *sol* maj.) » » Fin
(ut majeur). — (*ut* maj.)

Comparez cette forme à l'ancienne forme symphonique que voici :

1er thème (*ut* maj.) — Second thème (*sol* maj.) — Phrase intermédiaire (*la* mineur). (Combinaison des deux motifs.) — 1er thème (*ut* maj.) — Second thème (*ut* maj.)

Nous ne savons quel avantage cette dernière forme pourrait offrir sur la première, quant à la variété et la concordance des parties entre elles.

Mais il va sans dire que pour la seconde il faut une richesse d'invention que la première n'exige pas.

Il me reste encore à faire une observation au sujet de la structure des phrases isolées. L'époque moderne n'a assurément pas produit une œuvre dans laquelle les mesures et les rhythmes égaux, combinés avec les mesures et les rhytmes inégaux, aient été employés plus librement que dans cette symphonie. Rarement la seconde partie d'une phrase y correspond au premier membre, la réponse à la demande. Cette anomalie est si caractéristique chez Berlioz, si conforme à sa nature méridionale, et pour nous, gens du nord, si étrange, que cela excuserait et expliquerait parfaitement la première impression de malaise que sa symphonie nous fait éprouver et le reproche qu'on lui a fait de manquer de clarté.

Mais avec quelle hardiesse tout cela est enlevé ! On ne pourrait absolument rien ajouter ou retrancher sans ôter à l'idée sa tranchante énergie, sans nuire à sa force. Qui voudrait s'en convaincre n'a qu'à faire l'essai.

Il semble que la musique ait une tendance à remonter vers son principe, au temps où les lois du rhythme ne pesaient pas encore sur elle ; il semble qu'elle veuille s'en affranchir, redevenir un discours sans contrainte et s'élever à la hauteur d'une sorte de langue poétique comme, par exemple, les chœurs des Grecs, le style biblique, la prose de Jean Paul [1]. Nous nous abstenons de donner plus de développements à ces idées, mais pour terminer ce paragraphe, nous rappellerons les paroles, inspirées, il y a longtemps, par une sorte de pressentiment à Ernest Wagner [2], cette naïve et grande intelligence de poëte :

« Celui, dit-il, qui dans la musique se sera soustrait
» entièrement à la tyrannie de la mesure et nous
» en aura délivré, celui-là aura rendu, tout au moins en
» apparence, la liberté à cet art ; celui qui aura donné
» ensuite à la musique la conscience d'elle-même lui
» donnera le pouvoir d'être l'expression d'une belle
» idée ; et à partir de ce moment, la musique sera le
» premier de tous les arts ».

Il est inutile, et cela nous conduirait d'ailleurs trop loin, je le répète, d'analyser les autres parties de la symphonie, comme nous venons de le faire pour la première. La seconde partie se joue en une infinité de sinuosités; comme le bal qu'elle dépeint. La troisième, assurément la plus belle, s'élève et s'abaisse comme un arc aérien, les deux dernières n'ont pas de centre, elles se préci-

1 Jean-Paul Richter, plus connu sous le nom de *Jean-Paul,* célèbre romancier et philosophe allemand, né en 1763, mort à Baireuth en 1825. On sait l'influence considérable qu'il exerça sur le mouvement des esprits au commencement de ce siècle. Il fut le véritable fondateur de l'école romantique en Allemagne, tant en ce qui concerne la littérature que les arts. C'était l'auteur de prédilection de Schumann, qui le cite souvent dans ses écrits.

2 Ernest Wagner (1769-1812), littérateur et poëte allemand, contemporain et disciple de Jean-Paul Richter. Il a laissé des romans et des essais critiques qui témoignent d'une vive imagination et d'une profonde connaissance du monde et des hommes. Ses *œuvres* ont été publiées en 1827-29 à Leipzig.

pitent vers la péroraison. En dépit de cette absence apparente de forme, on ne saurait méconnaître leur unité d'inspiration. On pourrait appliquer ici un mot, inexact d'ailleurs, qui a été dit à propos de Jean Paul, que quelqu'un nommait un mauvais logicien et un grand philosophe.

Jusqu'ici nous ne sommes occupé que du vêtement ; passons maintenant à l'étoffe dont il est fait, c'est-à-dire à la *composition musicale.*

A ce propos, je ferai remarquer que je n'en puis juger que d'après la réduction pour piano, dans laquelle cependant les entrées des instruments sont parfaitement indiquées. Si même elles n'y étaient pas signalées, tout m'y paraît si bien conçu et agencé dans le caractère de l'orchestre, chaque instrument me semble si habilement employé en son lieu et place, si parfaitement appliqué selon le tempérament et la nature de sa sonorité, qu'un musicien expérimenté pourrait parfaitement reconstruire, sur cette réduction, la partition d'orchestre, sauf bien entendu les effets et les combinaisons de sonorité où Berlioz montre, dit-on, une si grande invention.

Si jamais une critique m'a semblé injuste, c'est celle que M. Fétis a faite de cette symphonie, et qui se résume en ces mots : « Je vis qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques ». Passe encore qu'on refuse à Berlioz, comme M. Fétis l'a fait d'ailleurs, la fantaisie, l'invention, l'originalité. Mais lui refuser la mélodie ! lui refuser la richesse harmonique !

Je n'ai pas l'intention d'entrer dans une polémique au sujet de l'article, du reste écrit avec verve et esprit, que M. Fétis a consacré à l'œuvre de Berlioz ; je n'y vois pas seulement des personnalités et de l'injustice, mais un aveuglement complet, l'absence totale du sens qu'il faut pour comprendre ce genre de musique.

Après tout, le lecteur prendra de mes observations ce qu'il voudra. Je n'aime pas les citations, elles sont le plus souvent nuisibles ; pour faire comprendre certaines particularités, je vais cependant essayer

de donner quelques exemples tirés de l'œuvre [1].

Sous le rapport de l'harmonie, la *Symphonie fantastique* trahit en maint endroit la jeunesse et l'inexpérience de son auteur, qui se préoccupe assez peu de la correction et, sans regarder, court droit au but. Ainsi, il passe sans transition de l'accord de *sol* à celui de *ré* bémol (voir l'exemple 1).

Les puristes auront beau jeu, la modulation est inadmissible. Cependant, des gens qui se connaissent en musique et qui ont entendu la symphonie à Paris, m'affirment que ce passage ne pourrait être différent. On a dit à propos de la musique de Berlioz un mot piquant : « Cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique ». C'est parlé un peu en l'air, et pourtant il y a dans ce mot quelque justesse.

Du reste, les exemples de cette nature sont rares dans la symphonie [2]. Je pourrais même poser en fait que les harmonies de Berlioz, malgré la diversité des combinaisons qu'il obtient avec peu d'éléments, se distinguent par une sorte de simplicité et même par une solidité et une concision que l'on ne rencontre que chez Beethoven, mais naturellement à un degré supérieur.

Peut-on lui reprocher de trop s'ecarter du mode principal ? Prenons d'abord la première partie : la première phrase [3] est entièrement en *ut* mineur. Puis viennent reproduits en *mi* bémol majeur [4] les mêmes intervalles que dans le premier motif ; ensuite un long arrêt sur l'accord de *la* bémol majeur [5] qui ramène très naturellement à celui d'*ut* majeur. Dans le tableau que j'ai donné de la première partie, on peut voir comment l'Allegro est très simplement établi sur la succession *ut* majeur, *sol* majeur et *mi* bémol, d'un bout à l'autre.

1 Schumann en écrivant cette appréciation de la *Symphonie fantastique* avait sous les yeux la réduction pour piano de Franz Liszt, publiée chez Maurice Schlesinger à Paris. Les exemples dont on trouvera le Tableau plus loin ainsi que les autres renvois se rapportent à cette première édition de la symphonie.

2 Voir cependant page 61, les mesures 1 et 2.

3 Page 1-3, mesure 5.

4 Page 3, mesure 6.

5 Page 6, mesure 4.

Dans toute la seconde partie, la sonorité claire de *la* majeur domine ; dans la troisième, domine le ton de *fa* majeur, dont le caractère idyllique s'allie très bien avec l'*ut* majeur et le *si* majeur ; dans la quatrième, l'accord du *sol* mineur se combine avec ceux de *si* majeur et de *mi* bémol majeur ; dans la dernière partie seulement, malgré la prédominance de l'*ut* majeur, les tonalités se succèdent sans régularité, conformément au caractère de la scène que décrit ce morceau (*le Songe d'une Nuit de Sabbat*).

Cependant on rencontre, çà et là, des harmonies vulgaires et triviales [1], — d'autres qui sont fautives, du moins d'après les anciennes règles [2]. Quelques-unes toutefois sont d'un effet magnifique. Ailleurs ce sont des harmonies vagues et indéterminées [3], ou qui sonnent mal, qui sont tourmentées, cherchées [4]. Puisse l'époque où l'on considérera de tels passages comme des beautés être loin de nous ! Et pourtant chez Berlioz tout cela prend un certain air. Qu'on essaie donc de le corriger ou seulement d'y faire une modification quelconque, — pour un harmoniste exercé ce sera un jeu, — et l'on verra combien cela deviendra terne !

Il y a je ne sais quoi de vigoureux, d'irrésistible dans

---

1 P. 2, m. 6-7 ; p. 6, m. 1-3 ; p. 8, m. 1-8 ; p. 21, dernière portée 1-4 ; dans la deuxième partie p. 35, porté 5, m. 1-18.

2 D'abord dans la mesure 1, p.8, le *si* (probablement une faute d'impression); p. 3, m. 2-4 ; p. 9, m. 8 à 9, m. 15-19 ; p. 10, m. 11-14 ; p. 20, m. 8-18 ; p. 37, m. 11-14, 28 à 29 ; p. 48, port. 5, m. 2-3 ; p. 57, port. 5, m. 3 ; p. 62, m 9-14 ; p.78, port. 5, m. 1-3 et tout ce qui suit ; p. 82, port. 4, m. 1-2 et tout ce qui suit ; p. 83, m. 13-17 ; p. 86, m. 11-13 ; p. 87, m. 5-6. — Je répète que je n'ai sous les yeux que la transcription pour piano ; dans la partition bien des harmonies doivent prendre un autre aspect.

3 P. 20, m. 3 ; il se peut que les harmonies soient celles-ci :

6⁀7	6⁀6 *dièze.*	6*b*⁀6 *bécarre.*	6⁀6 *dièze.*
3 *dièze.*	3 —	3*b* —	3 —
Ré dièze.	***Mi.***	***Fa.***	***Fa*** dièze, etc.

P. 62, port. 5, m. 1-2 ; p. 65, port. 4, m. 3. Une facétie de Liszt vraisemblablement, qui aura voulu imiter le bruit des cymbales. P. 79, m. 8-10 ; p. 81, m. 6 et suivantes ; p. 88, m. 1-3 et autres.

4 P. 2, port. 4 ; p. 5, m. 1 ; p. 9, m. 15-19 ; p. 17, à partir de la mesure 7 pendant assez longtemps ; p. 30, port. 4, m. 6 à 7 ; p. 28, m. 12-19 : p. 88 m. 1-3 et autres.

les premiers élans d'une jeune et forte imagination. Encore qu'ils se manifestent avec brutalité, ils agiront avec d'autant plus de puissance, que l'esprit critique aura moins cherché à les ramener dans les limites de l'art. Ne tentez pas de les atténuer selon les préceptes de l'art ou de les contraindre par la force. C'est peine perdue. Il faut que cette imagination apprenne d'elle-même à faire un usage plus judicieux de ses moyens, et s'achemine spontanément vers le but où elle tend et la règle à laquelle elle doit se conformer. Berlioz, au surplus, n'a nulle envie de passer pour aimable et élégant ; il hait, avec rage, comme il aime avec violence, au point d'étouffer ce qui le passione, sous les étreintes de ses caresses : un peu plus, un peu moins c'est selon. C'est la jeunesse pleine de passion et de feu, qui ne se mesure pas à l'aune ! Mais à côté de ces violences et de ces bizarreries, il faut aussi signaler des choses d'une exquise délicatesse et d'une belle originalité ; ainsi je mentionnerai la structure harmonique de tout le premier chant [1] avec sa reprise en *mi* bémol [2]. Le *la* bémol tenu durant quatorze mesures par les basses [3] doit être d'un grand effet, de même que le point d'orgue dans les parties intermédiaires [4]. Les lourds accords chromatiques ascendants et descendants en sixtes [5] sont insignifiants en eux-mêmes, mais placés où ils sont, ils doivent être fort imposants. Dans les passages où se trouvent des imitations de la basse (ou du ténor) et du soprano, apparaissent d'horribles octaves et des fausses relations épouvantables [6], mais on ne peut juger de ces passages dans la réduction pour piano. Si les octaves sont bien voilées à l'orchestre, l'impression doit être saisissante.

La forme harmonique de la seconde partie, à quel-

---

[1] P. 1, à partir de la mesure 3.
[2] P. 3, m. 6.
[3] P. 6, m. 4.
[4] P. 11, m. 10.
[5] P. 12, m. 13.
[6] P. 17. m. 7.

ques exceptions près, est simple mais moins profonde.
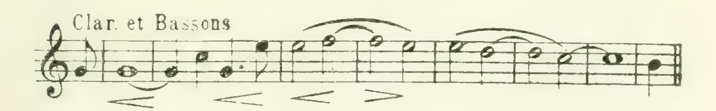
Quant à la troisième partie, sa richesse harmonique, est remarquable, et elle se peut comparer à n'importe quel chef-d'œuvre de maître.

Dans la quatrième, tout est intéressant et d'un style singulièrement concis et vigoureux.

La cinquième procède d'une façon trop désordonnée; à part quelques passages [1] où il y a des idées neuves, c'est dur, choquant, laid.

Si Berlioz se montre ainsi d'une négligence absolue pour certains détails et s'il les sacrifie à l'ensemble, il s'entend cependant très bien aux finesses qui demandent à être travaillées de main d'artiste. Il ne tire pas de ses motifs tout ce qu'ils lui pourraient donner et, comme tant d'autres, il vous gâte ainsi le plaisir que ferait éprouver une belle idée qui lui vient, en la développant d'une façon banale. Il vous indique seulement qu'il pourrait la travailler d'une façon plus serrée, s'il le voulait. Il ne donne souvent que des esquisses succinctes ; mais elles sont géniales, dans la manière de Beethoven. Ses plus belles inspirations, il ne les répète que rarement et quand il le fait c'est comme en passant. (Voyez l'exemple 2) :

Le motif principal de la symphonie :



n'a en lui-même rien de saillant et il n'est guère de nature à être traité en contrepoint ; mais il gagne beaucoup par la manière dont Berlioz l'utilise ensuite.

---

1 P. 76, à partir de la portée 4 où le ton de *mi* bémol dans les voix intermédiaires persiste pendant 29 mesures.

P. 81. m. 20, le point d'orgue sur la dominante ; p. 82, m. 11, où j'ai vainement essayé de faire disparaître la désagréable quinte de la portée 4, dans les m. 1 à 2.

Déjà dès le début de la deuxième partie, il reparaît sous un aspect plus intéressant et le devient toujours davantage[1] (voir l'exemple 2), dans la suite du morceau, jusqu'à ce qu'il passe en *ut* par de criants accords[2]. Nous le retrouvons dans la seconde partie de la *scène de bal*, sous forme de trio [3], note pour note, avec un rhythme nouveau et de nouvelles harmonies. Vers la fin Berlioz le reproduit encore une fois, mais languissant et en retardant le mouvement [4].

Dans la troisième partie, Berlioz l'emploie en manière de récitatif, coupé par les accords de l'orchestre [5] ; ici il prend un caractère extrêmement passionné pour arriver jusqu'au *la* bémol suraigu, après lequel il semble saffaisser brisé et impuissant. Plus loin [6] il revient adouci et calmé, accompagné du thème principal.

Dans la *Marche au Supplice*, il essaie de se faire entendre, mais il est brusquement interrompu par le *coup fatal* [7].

Dans la *Vision*, Berlioz le fait une dernière fois redire par de vulgaires clarinettes, en *mi* majeur et en *mi* mineur[8], ce qui le fait paraître comme flasque, dégradé et terne. C'est évidemment une intention.

Le second thème de la première partie semble procéder directement du premier [9] ; les deux phrases sont si étroitement entrelacées qu'il est difficile, sinon impossible d'indiquer exactement où commence et où finit la période. Plus tard seulement la nouvelle idée (voir l'exemple 3) se dégage pour reparaître encore d'une façon presque imperceptible dans la basse [10].

---

1 P. 3, m. 2 ; p. 14, portée 4, m. 6-18 ; p. 16, portée 6, m. 1-8 ; p. 19, portée 5, m. 1-15 ; p. 40, portée 4, m. 1-16.
2 P. 16, portée 6, m. 3
3 P. 19, m. 7.
4 P. 29. m. 1.
5 P. 35. portée 5.
6 P. 43, dernière mesure.
7 P. 49, m. 3, 13.
8 P. 63, m. 4.
9 P. 67, m. 1; p. 68, m. 1.
10 P. 10, portée 5, m. 3.

Berlioz s'en empare plus loin une fois encore, avec un dessin des plus ingénieux (voir l'exemple 4). C'est un des exemples les plus frappants de sa manière de travailler un motif. Et c'est d'une main aussi délicate, que, plus tard, il complète une idée qui semblait tout à fait oubliée [1].

Les motifs de la seconde partie (la scène de bal) sont entrelacés avec moins d'art; cependant dans les basses le thème acquiert un caractère surprenant [2]; il y a une mesure surtout de ce thème dont le développement est d'une grande finesse [3].

Dans la troisième partie (scène aux champs), c'est avec une grâce vraiment charmante qu'il reproduit la mélodie monotone qui en est l'idée principale [4]. Beethoven n'eût pas mieux fait. Tout le morceau est plein de combinaisons judicieuses et de traits ingénieux. C'est ainsi qu'à certain moment il passe d'*ut* à la septième majeure inférieure; ce trait insignifiant il en tire ensuite le plus heureux parti (voir l'exemple 5).

Le thème principal de la quatrième partie (Marche au Supplice) montre un fort beau contrepoint (voir l'exemple 6.)

Il faut signaler aussi le soin avec lequel est traitée la transposition[5] du motif en *mi* bémol majeur (voyez l'exemple7) et ensuite en *sol* mineur (voyez l'exemple8).

Dans la dernière partie on entend le *Dies iræ*, d'abord en rondes, puis en blanches, ensuite en croches [6]. Des cloches y font résonner la tonique et la dominante. La double fugue qui succède (Berlioz la nomme modestement *Fugato*), quoiqu'on ne puisse la comparer à celles de Bach, est écrite selon les règles et le style en est limpide (voyez l'exemple 9.)

---

1 P. 11, m.5; p. 12, m.7.
2 P. 9, m.19; p. 16, m.3.
3 P. 31, m.10; p. 37, m. 1.
4 P. 28, m.10.
5 P. 39, m.4; p.42, m.1; p.47, m.1.
6 P. 87, m.8.

Le *Dies iræ* et la ronde du *Sabbat* s'entrelacent parfaitement (voir l'exemle 10). Le thème de la ronde est seulement insuffisant. L'accompagnement que lui donne ensuite Berlioz est vraiment par trop commode et facile, ce sont tout simplement des tierces ascendantes et descendantes.

Quant aux trois dernières pages, tout y va sens dessus-dessous. Le *Dies iræ* y paraît encore une fois en pianissimo [1]. Sans partition d'orchestre sous les yeux, on ne peut trouver tout cela que détestable.

Quand M. Fétis prétend que les partisans même les plus convaincus de Berlioz ne peuvent prendre sa défense sous le rapport de la mélodie, je me range au nombre des ennemis de Berlioz. Il est bien convenu, seulement, que M. Fétis parle de la mélodie à l'italienne, qu'on connaît avant de l'avoir entendue.

Il est vrai, la mélodie principale de toute la symphonie a quelque chose de banal, et Berlioz en exagère peut-être la valeur en lui attribuant, dans son programme « un certain caractère passionné, mais noble et timide » ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'il ne cherchait pas du tout à émettre une grande pensée, mais simplement une idée fixe, importune, comme celles qui nous obsèdent parfois des jours entiers, et, à ce point de vue, il était impossible de mieux rendre l'impression de monotonie persistante que produit une telle idée.

M. Fétis, dans sa critique, trouve également vulgaire et triviale, la mélodie fondamentale de la seconde partie; mais Berlioz a précisément l'intention de nous introduire (à peu près comme Beethoven dans le finale de la symphonie en *la* majeur), dans une salle de bal, ni plus ni moins.

---

[1] P. 71, portée 1,m. 7; p.72, m. 6. La même page, mesure 16.

P. 55, m. 15; p.57, m. 12; p. 58, m. 5; p. 60, m. 1 à 10 et ensuite dans le renversement p. 61. m. 3.

Il en est de même pour la mélodie du commencement de la troisième partie.



que M. Fétis, à ce que je crois, déclare obscure et de mauvais goût. Qu'on parcoure les Alpes, ou toute autre contrée habitée par des pâtres, qu'on écoute attentivement les chalumeaux, ou la cornemuse des bergers, c'est absolument cela. Toutes les mélodies de la symphonie ont le même caractère d'originalité et de naturalisme ; mais elles perdent dans le développement de l'œuvre ce côté exclusivement caractéristique pour s'élever à une beauté plus générale. Que peut-on critiquer, par exemple, dans le premier chant, celui par lequel débute la symphonie? Excède-t-il les limites d'une octave de plus d'un degré? N'exprime-t-il pas avec assez de vérité la douleur? Qu'y a-t-il à reprendre dans la plaintive mélodie du hautbois de l'un des exemples précédents? Il n'y a rien d'excessif dans les sauts qu'elle fait.

A quoi bon du reste épiloguer sur tout cela?

S'il y a un reproche à faire à Berlioz, ce serait qu'il néglige les voix intermédiaires; mais à cela encore il y a une explication, à savoir une particularité, très rare parmi les compositeurs, et qui distingue presque toutes ses mélodies : chaque son, pris isolément, y a une telle intensité qu'elles ne supportent, comme beaucoup d'anciennes chansons populaires, aucune harmonisation et que souvent même l'accompagnement nuit à leur ampleur. C'est pourquoi Berlioz ne leur donne le plus souvent pour accompagnement qu'une simple basse ou des accords de la quinte supérieure et inférieure [1].

---

[1] Pour le premier cas, voir, par exemple, page 19, mesure 7; p. 47, m. 1; et pour le second, dans la mélodie principale du « bal » où les harmonies

Il faut ajouter que ces mélodies ne sont pas faites seulement pour l'oreille ; il ne suffit pas de les écouter. Qui voudra les comprendre, devra les chanter de mémoire, non pas à demi-voix mais à pleine voix,—et alors leur véritable sens se dégagera, toujours plus clair et plus profond à mesure qu'on les redira plus souvent.

Pour ne rien passer sous silence, j'ajouterai encore ici quelques observations au sujet de la symphonie comme œuvre orchestrale, et de la *réduction* que Liszt en a faite pour le piano.

Virtuose-né de l'orchestre, Berlioz demande des prodiges tant à chacun de ses interprètes en particulier, qu'à la masse de l'orchestre, — beaucoup plus que Beethoven et que tous les autres. Ce n'est pas, à proprement parler, une plus grande habileté de mécanisme qu'il exige ; c'est que chacun et tous s'identifient avec l'esprit de la forme, avec le sentiment de l'œuvre. L'individualité doit disparaître, afin de contribuer à l'unité de l'ensemble, et la volonté du chef doit être toute puissante. Trois ou quatre répétitions sont insuffisantes pour arriver à ce résultat. On pourrait dire que la *symphonie fantastique* occupe dans la littérature instrumentale une place analogue à celle que le concerto de Chopin occupe dans la littérature du piano, sans vouloir d'ailleurs établir de comparaison entre les deux œuvres. Berlioz a l'instinct de l'instrumentation, et même M. Fétis, son adversaire, lui rend pleine justice à cet égard. J'ai déjà dit plus haut, que dans la transcription pour piano on pouvait deviner les parties obligées. Il serait cependant difficile de se faire une idée, par là simple imagination, des combinaisons, des contrastes et des effets de sonorité. Mais aussi Berlioz ne dédaigne-t-il rien de ce qui peut lui donner la sonorité, l'éclat, le bruit, le retentissement. Il a recours aux timbales voilées, aux harpes, aux cors avec sour-

---

fondamentales sont précisément *la, mi, ré, la*; puis dans la marche p. 47, mesure 1.

dines, au cor anglais, voire à des cloches. Florestan [1] espérait même qu'un jour Berlioz ferait siffler tous ses musiciens dans un *Tutti*. Il serait prudent peut-être qu'il marquât beaucoup de silences dans ce *tutti*; si le rire gagnait les exécutants, il leur serait impossible de presser suffisamment les lèvres pour siffler. Florestan s'attendait aussi à voir figurer dans les symphonies de l'avenir des trilles exécutés par de vrais rossignols et des orages imprévus. Mais trève d'esprit. Pour Berlioz, il faut l'écouter, en attendant que l'avenir nous dise s'il a eu raison de faire appel à tous ces éléments hétérogènes, et si ce qu'il nous a fait éprouver est en rapport avec ses espérances. Resterait à savoir si Berlioz, avec des éléments plus simples, aboutirait à quelque chose. Après tout, il suffit qu'il nous ait donné une œuvre.

Nous voudrions parler longuement de la *réduction* pour piano de Franz Liszt [2]; mais nous réservons pour plus tard les observations qu'elle nous suggère, ainsi que les réflexions sur la manière dont il a traité la symphonie en la transcrivant pour piano.

Liszt a écrit cette transcription avec un grand soin et une réelle inspiration. C'est presque une œuvre originale, tant elle révèle de profondes études du mécanisme du piano. C'est, en un mot, un véritable traité pratique de lecture des partitions. Cet art de l'exécution si différent du jeu minutieux des virtuoses, la variété du toucher, l'habile emploi des pédales, la clarté dans la combinaison des voix, la manière de rendre les effets de masses, en un mot, la connaissance de toutes les ressources et des nombreux secrets que le piano récèle encore, — toutes ces qualités ne sauraient se trouver réunies que chez un maître qui a le génie de l'interprétation, et Liszt est universellement connu comme tel. Dans ces conditions, une simple réduction

---

[1] Florestan, pseudonyme dont Schumann s'est souvent servi dans ses écrits.
[2] Schumann n'a pas mis ce projet à exécution.

pour piano peut se faire entendre à côté de l'exécution orchestrale et Liszt en a fait, du reste, récemment l'essai dans un concert à Paris, où il a joué sa réduction de la symphonie fantastique comme introduction à une seconde symphonie de Berlioz[1].

Jetons un dernier et rapide coup d'œil sur ce que nous venons de passer en revue.

Je me suis proposé en commençant, d'examiner successivement la symphonie fantastique au point de vue de la forme, de la composition, de l'idée et de l'inspiration. Nous avons vu jusqu'ici que, dans l'ensemble, son plan ne s'écarte pas trop de ce qui est communément adopté, que les différentes parties sont coulées la plupart dans un moule nouveau, que les périodes et les phrases se distinguent de ce qui s'est fait jusqu'ici par leur coupe et leurs dispositions inusitées. Quant à la composition, j'ai fait quelques remarques sur le style harmonique de Berlioz, sur la manière ingénieuse dont il traite les détails; sur sa liberté d'allure dans les combinaisons et les modulations. J'ai signalé l'originalité de ses mélodies, et parlé incidemment de l'instrumentation ainsi que de la réduction pour piano. Il me reste à dire quelques mots maintenant de l'idée et de l'inspiration.

Berlioz lui-même a indiqué dans un programme ce qu'il désire qu'on éprouve à l'audition de sa symphonie.

Le compositeur a voulu dépeindre un épisode de la vie d'un artiste.

Il lui semble indispensable qu'un drame instrumental soit précédé d'un commentaire pour en faciliter l'intelligence; ce programme est comme le texte explicatif d'un opéra. Le voici :

Première partie. *Rêveries, passions.*

Le compositeur suppose qu'un jeune musicien est

---

[1] *Retour à la vie,* mélologue-symphonie entrecoupé de récits parlés. Berlioz l'écrivit à son retour d'Italie en 1829, comme complément de la *Fantastique.*

atteint de ce malaise de l'âme, qu'un écrivain célèbre nomme : le vague des passions. L'artiste aperçoit pour la première fois l'être féminin qui lui semble être l'incarnation d'un idéal entrevu depuis longtemps dans son imagination.

Par un étrange caprice du hasard, la femme aimée est devenue pour lui une mélodie d'un caractère passionné, mais noble et timide, comme le caractère de la jeune fille elle-même. Cette mélodie et cette vision le poursuivent sans relâche comme une double idée fixe. La mélancolie rêveuse, interrompue par quelques accents d'une joie passagère jusqu'à ce qu'elle atteigne au délire amoureux le plus exalté, la douleur, la jalousie, les transports, les larmes d'un premier amour, forment le sujet de la première partie. — Seconde partie. *Un bal.* L'artiste se trouve au milieu du tumulte d'une fête, perdu dans une enivrante contemplation des beautés de la nature. Partout la vision le suit et jette le trouble dans son âme. — Troisième partie. *Scène aux champs.* Un soir d'été, à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches. Ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, l'espoir d'être aimé, tout concourt à donner à son cœur un calme inaccoutumé et à ses pensées une direction plus sereine. Il songe, que bientôt il ne sera plus seul..... Mais le doute s'empare de lui, si c'était une illusion ! Cette alternative d'espoir et de souffrance, de lumière et d'ombre, est exprimée par l'adagio. A la fin, l'un des pâtres reprend son chant, l'autre ne répond plus. Dans le lointain on entend le grondement du tonnerre..... Solitude — silence. — Quatrième partie. *Marche du supplice.* L'artiste a la certitude que son amour n'est pas partagé ; et il s'empoisonne avec de l'opium. Le narcotique, trop faible pour le tuer, le plonge dans un sommeil, pendant lequel d'horribles visions viennent l'obséder. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait et que, condamné à mort, il assiste à son propre supplice. Le cortége s'avance aux sons d'une

marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle. Sourd retentissement de pas. Clameurs de la foule. A la fin l'idée fixe reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal. — Cinquième partie. *Songe d'une nuit de Sabbat.* Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire. La *mélodie aimée* reparaît encore; mais elle a perdu son caractère de tendresse : ce n'est plus qu'un air de danse trivial et grotesque : c'est *elle* qui vient au sabbat. Rugissement de joie...*Elle* se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*...

Tel est ce programme.

On le lui laissera volontiers : ces sortes de prospectus ont toujours quelque chose de peu digne : cela sent trop le charlatan.

Les titres en tête des cinq parties eussent amplement suffi.

Les péripéties de ce drame musical, intéressantes d'ailleurs à tous égards, puisqu'elles représentent une page de la vie du compositeur lui-même, se fussent certainement transmises par la tradition orale.

Nous autres allemands, en un mot, nous voulons plus de délicatesse en cette matière, nous n'aimons pas ces révélations personnelles, et notre goût souffre d'être guidé si grossièrerement. Déjà lors de l'apparition de la *Symphonie pastorale* on s'est senti blessé, chez nous, de ce que Beethoven n'ait pas cru qu'on fût capable de comprendre, sans son aide, le caractère de sa symphonie.

En général, l'homme éprouve une sorte de répugnance à entrer dans le laboratoire du génie. Nous n'avons que faire des causes, des moyens, de tous les mystères de la création.

La nature elle-même ne montre-t-elle pas, sous ce rapport, une sorte de pudeur en dérobant, à nos regards, sous la terre, le merveilleux travail qui s'opère en

elle? Que l'artiste fasse de même et nous cache les douleurs de l'enfantement de ses œuvres. Que de choses effroyables nous verrions, si on allait ainsi bien au fond scruter l'origine de toutes les productions de l'art.

Mais Berlioz s'adressait au public français auprès duquel la réserve n'est pas un moyen de réussir. Je le vois, ce public, suivre des yeux le programme de la symphonie et applaudir l'auteur pour avoir si bien rendu tout cela ! Pour la musique même, peu lui en chaut !

Je ne sais, du reste, si l'œuvre éveillerait, chez un auditeur ignorant les intentions de l'auteur, les impressions qu'il a voulu provoquer. Je n'ai moi-même entendu cette symphonie qu'après avoir eu connaissance du programme.

Une fois que l'œil est attiré vers un point, l'oreille ne peut plus juger d'une façon indépendante. Quant à savoir si la symphonie de Berlioz répond réellement à ses intentions, il y a une expérience bien simple à faire : qu'on essaye d'appliquer cette musique à d'autres images.

Ma première impression, en lisant le programme, avait été de m'ôter tout plaisir à la musique : je n'étais plus libre de mes sensations. Mais à mesure que ces indications se sont effacées et que ma propre imagination se remit à travailler, je retrouvai non-seulement toutes les scènes voulues par Berlioz, mais presque toutes se sont dessinées avec un relief et une réalité intenses.

Je dois dire, du reste, qu'en ce qui concerne le pouvoir d'expression de la musique instrumentale, on se fait, en général, des scrupules exagérés. Tout d'abord c'est se tromper grandement que de croire qu'un compositeur prend la plume avec l'idée préconçue d'exprimer, de dépeindre, de décrire telle ou telle chose. Mais il ne faut non plus nier l'influence que peuvent exercer sur son inspiration, les impressions et les circonstances du dehors.

Inconsciemment, une idée déterminée est souvent le complément de l'inspiration musicale. A côté de l'oreille il y a l'œil, et cet organe, toujours actif, peut alors per-

cevoir au milieu des sons et des harmonies, certains contours qui, à mesure que l'idée musicale se développe, prendront corps et se dessineront avec des formes plus accusées.

Or, plus ces images et ces idées qu'éveillent les sons auront d'affinité avec la musique, plus l'œuvre aura de poésie et de plasticité dans son expression musicale et, en général, le caractère en sera plus ou moins élevé et émouvant, selon que la fantaisie du musicien aura été plus libre et ardente.

Pourquoi, par exemple, l'idée de l'immortalité ne serait-elle pas venue hanter l'esprit de Beethoven, quand il composait? Pourquoi la mort d'un héros ne serait-elle pas le motif de telle de ses œuvres? Pourquoi serait-il défendu à tel autre compositeur d'évoquer le souvenir de jours heureux qui ne sont plus? Faudrait-il, par exemple, en vouloir à Shakespeare de ce qu'il a inspiré à l'un de nos jeunes compositeurs une œuvre tout à fait digne de lui [1] ?

Une fois dans cette voie, on pourrait se montrer ingrat envers la nature même et méconnaître que ses beautés et sa grandeur ne sont étrangères à rien de ce qu'a enfanté le génie humain. L'Italie, les Alpes, la mer, l'aube au printemps, la musique ne nous a-t-elle donc pas parlé de tout cela? Des sujets moins importants et plus personnels peuvent d'ailleurs donner à la musique une précision et lui prêter un charme étonnants. Ainsi un auteur me contait un jour, que, pendant qu'il composait, il voyait sans cesse devant ses yeux un papillon posé sur une feuille qu'emportait le courant d'un ruisseau. Et en fait, le morceau avait toute la délicatesse et la naïveté de cette gracieuse vision.

Dans ce genre de peinture délicate et fine, Schubert était un maître incomparable. Je me souviens qu'un jour, jouant avec un ami une marche de Schubert, je

[1] Schumann fait ici sans aucun doute allusion au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn.

lui demandai s'il ne ressentait pas des impressions toutes particulières :

« Oui vraiment, me dit-il, je me croyais transporté à
» Séville, il y a quelque cent ans ; et je voyais passer
» et repasser devant moi des seigneurs et de grandes
» dames portant robes traînantes, souliers à la poulaine,
» rapières, etc. »

Par une coïncidence singulière, mes impressions avaient été absolument les mêmes et jusqu'au nom de la ville près, nous étions absolument d'accord.

Exemple de peu d'importance, dira-t-on, mais encore je demande à mes lecteurs de n'en pas faire fi.

Quant au programme que Berlioz joint à sa symphonie, je n'examine pas s'il a une valeur poétique. L'essentiel est de savoir si la musique, sans le texte explicatif, existe en soi, et surtout si elle a le souffle.

Pour le premier point, je crois avoir démontré que cette symhonie est une œuvre ; pour le second, personne, je pense, ne voudra contester à Berlioz le souffle, même là où il est évidemment dans le faux.

Faut-il maintenant réagir contre l'esprit du siècle, qui tolère[1] que le *Dies iræ* devienne un motif burlesque? Autant vaudrait reproduire, dans ce cas, tout ce qu'on a écrit et tout ce qui s'est dit depuis longtemps contre Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe et autres. La poésie semble, pour un moment de l'éternité, s'être affublée du masque de l'ironie, afin de voiler la douleur qui crispe son visage. Peut-être n'est-il pas éloigné le génie aimable qui arrachera ce masque !

Il y aurait encore bien des choses à dire, soit en bien, soit en mal, sur tout ceci. Ce sera pour une autre fois.

En attendant, si ces lignes pouvaient contribuer à tempérer ce qu'il y a d'excentrique dans les tendances artistiques de Berlioz, et à faire connaître sa symhonie, non comme le chef-d'œuvre d'un maître, mais comme une œuvre remarquable par son originalité entre toutes

[1] Schumann ecrivait ceci pour des lecteurs protestants, dans une ville essentiellement protestante.

celles qui existent actuellement ; si elles pouvaient stimuler et enflammer d'un nouveau zèle les artistes allemands, à qui Berlioz tend sa forte main dans leur lutte contre la médiocrité, je croirais avoir atteint le but que je me proposais en les écrivant.

ROBERT SCHUMANN.

GRANDE OUVERTURE DE WAVERLEY, OP. 1.

L'article suivant est extrait d'une étude de Schumann sur plusieurs ouvertures de concert qui venaient de paraître à l'époque où il fut publié par la *Neue Zeitschrift für Musik.*

Nous retrouvons aujourd'hui Berlioz, cette bacchante échevélée, effroi des Philistins, pour qui il n'est qu'un monstre affreux aux yeux dévorants, nous le retrouvons dis-je, dans un château seigneurial d'Ecosse, sous le manteau de la cheminée où pétille le feu, au milieu de chasseurs, de chiens et de souriantes jeunes filles. J'ai là devant moi son ouverture de Waverley, inspirée de ce roman de Walter Scott, qui, par l'ennui plein de charme qu'il répand, par sa fraîcheur romantique, par son caractère si profondément britannique, est de tous les romans étrangers celui que je préfère.

C'est pour ce roman que Berlioz a fait une musique. Je vous entends demander pour lequel de ses chapitres, pour quelle scène, dans quel but, cette musique ? Les critiques, en effet, ont toujours aimé à connaître ce que les compositeurs eux mêmes ne pourraient leur dire. Cela n'empêche pas que, le plus souvent, ils ne comprennent pas la dixième partie des choses dont ils parlent. Quand donc cessera-t-on de nous demander ce que nous avons voulu exprimer dans nos diverses compositions. Cherchez les quintes et laissez-nous en paix !

Mais passons, pour cette fois, d'autant que l'épigra-

phe du titre de cette ouverture nous donne quelques indications :

« *Dreams of love and Lady's charms*
» *Give place to honour and to arms.* »

Voilà qui nous met tout de suite sur la voie. Je voudrais, maintenant, qu'un orchestre entamât immédiatement l'ouverture devant mes lecteurs assemblés, afin qu'ils pussent ainsi juger par eux-mêmes. Rien ne serait plus facile, cependant, que de la décrire, soit en transcrivant d'une manière poétique les nombreuses images qu'elle a éveillées en moi, soit en analysant la charpente du morceau.

Ces deux manières de donner une idée claire de la musique ont également du bon, mais la première évite l'aridité dans laquelle on tombe inévitablement en suivant la seconde. La musique de Berlioz, plus que toute autre, il faut l'entendre. L'examen de la partition ne suffit pas ; et l'on pourra même s'en faire une idée plus ou moins exacte au piano. Ce ne sont souvent que des effets de sonorité, de timbre, un entassement d'accords étranges, de bizarres artifices ; avec Berlioz il ne sert de rien de regarder les notes sur le papier, si exercée que soit l'oreille. Allez au fond des choses, et considérez chaque idée isolément, elles vous sembleront souvent vulgaires, triviales même. Mais l'ensemble a pour moi un charme irrésistible en dépit de nombreux passages qui me choquent et doivent paraître insolites à un allemand. Dans chacune de ses œuvres, Berlioz est différent, et dans chacune aussi, il s'est risqué sur un terrain nouveau. On se demande parfois s'il faut le regarder comme un génie, ou ne voir en lui qu'un aventurier de la musique. C'est un météore qui brille et qui laisse après lui une odeur de souffre ; il dit de sublimes vérités, et tout de suite après patauge comme un écolier. Pour celui dont l'éducation musicale n'est qu'ébauchée (et le plus grand nombre en est à ce point), Berlioz doit faire l'effet d'un fou.

ticulièrement pour les musiciens de profession qui passent les neuf dixièmes de leur existence dans la médiocrité [1] ; car il voit des choses que personne ne soupçonnait avant lui. De là, l'opposition que soulèvent ses compositions, et les années s'écoulent sans qu'elles arrivent jusqu'à la clarté d'une exécution parfaite.

Quand à l'ouverture de *Waverley*, elle est plus accessible. Waverley est un personnage et une figure connue. L'épigraphe indique tout spécialement qu'il s'agit : « des rêves de l'amour, auxquels la gloire, le » succès des armes ont cédé la place ». C'est formel.

Il est à désirer que l'ouverture soit publiée en Allemagne et qu'on l'y fasse entendre. La musique de Berlioz ne peut nuire qu'au talent médiocre, sur lequel du reste, le vrai talent resterait quand même sans aucune action. J'ajouterai encore, chose digne de remarque, que Waverley a quelque analogie avec l'ouverture de Mendelssohn : « *Mer calme et heureuse traversée* ». Il est à remarquer, au surplus, que Berlioz donne lui-même Waverley comme son premier ouvrage, c'est-à-dire qu'il a détruit une œuvre précédente *(huit scènes de Faust)* et qu'il désire qu'on considère Waverley comme son premier ouvrage. Qui nous garantit que plus tard celui-ci n'aura pas le même sort ? Qu'on se hâte donc de faire connaître cette ouverture qui, en dépit de tous les défauts d'une œuvre de jeunesse, est cependant l'œuvre la plus remarquable et la plus originale que la France nous ait envoyée depuis quelque temps.

---

1 J'ai souvent constaté que, parmi les gens du métier, on rencontrait le plus d'intelligences bornées, même parmi ceux auxquels une certaine habileté ne fait pas défaut.

OUVERTURES DES FRANCS-JUGES, OP. 3.

Le choix des sujets que Berlioz adopte pour les traduire en musique, indique déjà qu'on a affaire à un homme de génie. Ainsi il s'est inspiré du *Faust* de Gœthe, des poésies de Moore ; du *Roi Lear*, de la *Tempête* de Shakespeare ; de *Sardanapale*, de *Child-Harold* de Byron. J'ignore si l'ouverture des *Francs-Juges* est une ouverture de concert, ou si elle sert d'introduction à un drame. Toutefois le titre en désigne suffisamment le thème et le caractère. Le lecteur se souviendra sans doute — cela a été dit précédemment dans un aperçu biographique — qu'elle date d'un moment critique de son existence. Elle en porte, du reste, l'empreinte. A la vérité, l'arrangement n'est qu'un squelette, et le compositeur serait en droit d'intenter une action contre celui qui l'a perpétré ; ajoutons cependant qu'il n'y a point de musique instrumentale plus difficile à réduire que celle de Berlioz. En tant qu'il est possible à l'imagination de compléter l'orchestre, cette ouverture mérite qu'un allemand la fasse connaître, ne fût-ce que pour rapprocher les extrêmes que présente l'école française, l'école d'Auber et celle d'où procède Berlioz. Autant celle-là a la plume légère, autant celle-ci est étrangement polyphonique. Les malins tomberont en pamoison en voyant semblables harmonies et crieront au sans-culottisme.

Il va de soi qu'il ne peut être question de comparer l'ouverture des *Francs-Juges* à celle du *Figaro* de Mozart.

Mais, et j'en suis fermement convaincu, certains théoriciens méthodiques ont fait plus de tort à l'art que ces audacieux qui escaladent le ciel, et je crois que la protection accordée à la médiocrité a causé plus de mal que les encouragements donnés aux esprits les plus

extravagants. J'aime à croire que nos descendants reconnaîtront que je ne me sers d'aucune circonlocution, et que j'ai toujours au contraire, affirmé hautement qu'il y avait, chez ce Français, une étincelle de génie.

1838

Berlioz a grand tort de publier si peu de ses compositions, ou de ne savoir se décider à faire un voyage en Allemagne. Quoiqu'on le confonde parfois encore avec de Bériot, malgré le peu d'anologie qui existe entre eux, il est néanmoins connu, et Paganini n'est pas son seul admirateur, ni le plus maladroit. C'est la *Neue Zeitschrift für Musik* qui, la première et à plusieurs reprises, a signalé Berlioz à l'attention du public et Leipzig est la première ville allemande où l'on ait fait entendre une de ses compositions : l'ouverture des *Francs-Juges*, une œuvre de sa jeunesse, avec tous ses défauts et toutes ses audaces.

Cette ouverture a été exécutée ensuite à Weimar, à Brême, et, si je ne me trompe, à Berlin. A Vienne, on se rit de Berlioz. Il est vrai que Vienne, où vivait Beethoven, est la ville où l'on parle le moins de Beethoven et où on exécute le plus rarement ses œuvres. On y redoute tout ce qui est neuf, tout ce qui sort de l'ornière de la routine, et on n'y veut point de révolution dans la musique.

